



Μουσική καί ἀρχαῖος Ἑλληνικός λόγος

Ἡ συγγένεια καί ἡ συνάφεια τῆς λειτουργίας τοῦ Λόγου (ἐννοεῖται τοῦ προφορικοῦ) μέ ἐκείνη τῆς Μουσικῆς εἶναι δεδομένη, γιά ὅποια βαθμίδα ἡ ἰδιομορφία πολιτισμοῦ κι ἂν πρόκειται. Αὐτό προκύπτει ἀπ' τό ὅτι, καί ὁ Λόγος καί ἡ Μουσική εἶναι ἡχητικά «μορφώματα» πού παράγονται σκόπιμα, εἴτε γιά νά παραστήσουν σέ αὐτόν πού τά παράγει, εἴτε καί γιά νά μεταφέρουν σ' ἕναν ἄλλο ἢ σέ πολλούς, μία «σημασία». Ἡ Μουσική καί ὁ Λόγος εἶναι, συνεπῶς, μέσα ἐκδήλωσης καί ἐπικοινωνίας, πού ἔχουν κοινό συστατικό τόν ἦχο (μέ τά χαρακτηριστικά του: ὕψος, χροιά, ἔνταση καί διάρκεια) τά ὅποια συντίθενται μέ τήν ἀρμογήν ἤχων· μόνο μέ τή διαδοχή τους ὁ Λόγος, ἐνώ μπορεῖ καί μέ ταυτόχρονη χρήση τους (συνηχήσεις) ἡ Μουσική. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀρμόζονται οἱ ἦχοι, διαφοροποιεῖ, ὡς εἶδος, τόν διαμορφωμένο Λόγο ἀπό τά σχήματα τῆς Μουσικῆς.

Ἄντ. Κ. Λάβδας

Μουσικοκριτικός

Ἡ μελωδική (ἀκριβέστερα: ἡ μελική) γραμμή πού ἡ οποιοδήποτε ἀνθρώπιν ὁμιλία ὁποιοδήποτε διαγράφει, δέν εἶναι ὅ,τι καί ἡ μελωδία στή Μουσική. Ὁ Ἀριστοτένης ὁ Τραντινός (310 π.Χ., «Ἀρμονικά»), μαθητής τοῦ Ἀριστοτέλη (347 π.Χ.), τήν ὀνομάζει «λογώδες μέλος». (μελωδία τοῦ λόγου) καί διατυπώνει μία λεπτομερῆ περιγραφὴ τῆς διαφορᾶς τῆς ἀπὸ τὴν καθαρῶς μουσικὴ μελωδία. Τὸ θεωρεῖ, μάλιστα, ἀπαραίτητο νὰ γνωρίζουμε αὐτὴ τὴν διαφορὰ, πρὶν ἀσχοληθούμε με τὴ μελέτῃ τῆς καθαρῶς μουσικῆς μελωδίας.

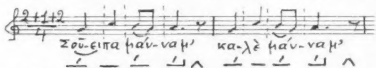
Ἡ φωνή, γράφει ὁ Ἀριστοτένης, κινεῖται καί ὅταν ὀμιλοῦμε καί ὅταν τραγουδᾷμε. Καί εἶναι φανερό ὅτι ἡ οὐτέτητα καί ἡ θαυρύτητα τῆς φωνῆς ἐμφανίζονται καί στίς δύο περιπτώσεις. Δηλαδή καί ὅταν ὀμιλοῦμε καί ὅταν τραγουδᾷμε ἡ φωνὴ κινεῖται ἄλλοτε σὲ ὕψηλό καί ἄλλοτε σὲ χαμηλό ἐπίπεδο. Ἀλλὰ δέν ἔχουμε τὸ ἴδιο εἶδος κίνησης καί στίς δύο περιπτώσεις. Ὅταν ἡ φωνὴ κινεῖται ἐταί ὥστε στὴν ἀκοή νὰ φαίνεται ὅτι δέν παραμένει σὲ μία σταθερὴ θέση, τὴν κίνηση αὐτὴ τὴν ὀνομάζουμε **συνεχὴ**. Ἀντιθέτως, ὅταν φαίνεται ἡ φωνὴ νὰ παραμένει κάπου, κατόπιν νὰ μεταβαίνει σὲ ἄλλη θέση καί, μετὰ, πάλι, ἐμφανίζεται σὲ μίαν ἄλλη θέση ἐναλλάσσοντας κάθε τόσο τίς θέσεις αὐτές, τὴν κίνηση αὐτὴ τῆς φωνῆς τὴν ὀνομάζουμε **διασπαστική**. Λοιπόν, ἐξακολουθεῖ νὰ ἐξηγεῖ ὁ Ἀριστοτένης, τὴ συνεχὴ κίνηση τῆς φωνῆς θά τὴν εἰπόμεν ὅτι εἶναι ἡ κίνηση τοῦ λόγου. Διότι, ὅταν ὀμιλοῦμε, ἡ φωνὴ διέρχεται ἀπὸ τίς διαφορὰς θέσεις ὕψους, ὥστε φαίνεται, ὅτι δέν παραμένει σὲ καμιά ἀπὸ αὐτές, ἐνῶ ὅταν τραγουδᾷμε, ἡ φωνὴ φαίνεται ὅτι παραμένει κάθε τόσο σὲ μία ὀρισμένη θέση ὕψους. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν, ὅσο ἡ φωνὴ εἶναι μία καί σταθερὴ σὲ κάθε τέτοια θέση, τόσο φαίνεται, στὴν αἴσθησίν μας, ἀκριβέστερη ἡ μελωδία τῆς Μουσικῆς. Ἐπομένως, τὴ διασπαστικὴ κίνηση τῆς φωνῆς, θά τὴν εἰπόμεν ὅτι εἶναι ἡ κίνηση τῆς Μουσικῆς.

Παραδδεικνύει τῆς κάθε μιάς ἀπὸ τίς κινήσεις αὐτές πού περιγράφει ὁ Ἀριστοτένης, δίνουμε ἐδῶ με τὸν πρῶτο στίχο πολὺ γνωστοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τοῦ ὁποίου, μάλιστα, ἡ μελωδία συνδέεται με τὴν ἀρχαιοελληνικὴ Μουσικὴ ὅχι μόνον ὡς διαδέρχωνται φθόγγων, ἀλλὰ καί γιατί ἡ μετρικὴ τῆς φυσιογνωμίας καί οἱ ἐσπεριτικοὶ ρυθμικοὶ τωναρισμοὶ τῆς ἀποδιδόντων ἔναν ἀπαράφωρτο Παιώνα Ἐπιβατοῦ: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Παράσταση τῆς «συνεχοῦς» κίνησης τῆς φωνῆς, με τὸν στίχο αὐτὸν ἀπλῶς προφερόμενο, κατὰ ἕναν ἀπ' τοὺς ποικίλους τρόπους ἐκφάνησιν οἱ ὅποιοι (ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι στὸ ἀρχαῖο «λογώδες μέλος»), εἶναι δυνατόι στὴ σύγχρονῃ ὁμιλίᾳ:

Σου-εἶπα μάν-μ', καλὲ μάν-μ',

Σ' αὐτὸ τὸ «λογώδες μέλος» με τίς καμπυλωμένες, πού τοῦ ἐπιβάλλουν οἱ τωναρισμοὶ (ἐν μέρει ἰδιωματικοί) τῶν φρασίδων, ἡ φωνὴ κυλάει, σύρεται καθὼς «λεληθότως διὰ τὴ τάχους» (Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός) διέρχεται τὰ διὰφορα ὕψη. Ἡ ἡχητικὴ συνέχεια δέν διακόπτεται παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ «κόμμα» καί πάλι διαγράφεται παρόμοια κατόπιν. Ἐνῶ στὴ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ:



ἡ φωνὴ δίνει ἀλλεπάλληλες, ἀλλὰ ὄχι συνεχόμενες, αὐτοτελεῖς ἡχητικὲς ὑποστάσεις. Εἶναι αὐτές πού ὑποδιχλῶνονται, ἐδῶ, στὸ πεντάγραμμα, μετὰ τὴ φθογγόσημα. Διακρίνονται μεταξύ τους ἀπὸ τίς χρονικὲς ἀΐσεις, ἴσως ἡ ἀνίσος, πού καλύπτει ἡ κάθε μία τους καί ἀπὸ τὴν τοποθέτησιν σὲ διάφορα ὕψη («συχνωτήτες» ἤχων) τόσο σαφῆ, ὥστε ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν μία στὴν ἄλλη, (τὸ «διάστημα») νὰ ἔχει ἕναν ἀκριβὴ μαθηματικὸ προσδιορισμὸ. Αὐτὴ ἡ «διασπαστικὴ» κίνηση τῆς φωνῆς, εἶναι τὸ μουσικὸ μέλος. (Ἄλλ' ἀντιστρόφως, συμβαίνει καί ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ ἐκφάνησιν νὰ ἐπιδιώκει, γιὰ τὴ διαμόρφωσιν εἰδικῶ ὕψους, μία προσέγγισιν τοῦ «λογώδους μέλους», ὁπότε νοθεύει τὴ χαρακτηριστικὴ σαφήνειά τοῦ εἰδικῶ τῆς μέλους με «portamenti» ἢ «glissandi» κατὰ τὴ δυτικὴ ὀρολογία, δηλαδή γλιστρήματα τῆς φωνῆς ἡ καί με παρασκευαίους, θά τοὺς ἐξέγε κανεῖς, φθόγγους τῆς πῶ μικρῆς διάρκειας, τίς «ἐπερείσεις», καθὼς ὅλα αὐτά, σὲ κατάλληλῃ σύμπτωσιν, τὰ αἰσθητοποιούμεν σὲ κατηγορίες τῆς δικῆς μας παραδοσιακῆς Μουσικῆς καί ἐκείνης τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς).

Αἰώνες ἀργότερα ἀπὸ τὸν Ἀριστοτένη, πραγματευόμενος ἴδια βασικά θέματα ἄλλα με πρωτοτυπία καί σὲ πολλὰ ἐπαναλαμβάνοντες ἐκεῖνον, ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός (2ος ἡ 3ος αἰ. μ.Χ., «Περὶ Μουσικῆς»), περιγράφει μία «μέση» κίνηση τῆς φωνῆς, ἀνάμεσα στὴ «συνεχὴ» τοῦ «λο-

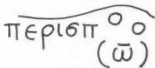
γώδους μέλους» καί στὴ «διασπαστική» τῆς μουσικῆς μελωδίας. Αὐτὴ ἡ μέση κίνηση τῆς φωνῆς, γράφει ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός, δαρεῖται ἐν γωνίᾳσμα καί ἀπὸ τίς δύο ἄλλες. Εἶναι αὐτὴ, ἐξηγεῖ, με τὴν ὁποία ἀπαγγέλλονται τὰ ποιήματα (ὑπενθυμίζουμε μία ἀνάλογον, οἰκεία σὲ μᾶς «μέση» κίνηση φωνῆς, τὸ «ἐκφωνητικόν» ὕψος τῆς Χριστιανικῆς Ἐκκλησίας). Πῶ ἐξειδικευμένα ὁ Λογγίνος (250 μ.Χ., «Ρητορικὴ Τέχνη»), με τίς ἐπαγγελματικὲς ὁδηγίες τοῦ, συνιστᾷ στούς ρήτορες νὰ μετέρχονται αὐτὴ τὴν κίνηση, ὅταν θέλουν νὰ ἀποδώσουν τὸν οἶκτον: «Οἰκτιζόμενον δὲ δεῖ μετὰ λόγου καί ὠδῆς τὸν ἦχον ποιεῖσθαι». Ἐταί λοιπόν, ὅπως εἶδαμε, ἡ ἀνθρώπιν ὁμιλία ἐμπεριέχει μουσικὰ στοιχεία, καθὼς τὰ ἔχουν περιγράψει ὁ

Ἀριστοτένης καί ὁ Ἀριστείδης ὁ Κοιντιλιανός, με τὴν πρακτικὴν συνεπικουρίᾳ τοῦ Λογγίνου. Πλησιάζοντες πλέον, συγκεκριμένως τὴν ἐλληνικὴν, γιὰ τὸ ὕψος τῆς ὁποίας οἱ πληροφορίες ἔκινον ἀπὸ τὸν Πλάτωνα (399 π.Χ., «Κρατύλος») με ἔνδεδειξε γιὰ τίς ἡχητικὲς ἐντυπώσεις τῆς προφορᾶς καί τὸν Ἀριστοτέλη («Περὶ Ποιητικῆς»), ἐπίσης γιὰ τὴν προφορὰ ἀλλὰ καί γιὰ τὸ ὕψη καί τὰ χρονικά μεγέθη τὸν συλλαβῶν. (με συνάφεις πληροφορίες καί στὴ «Ρητορικὴ»), θά δοῦμε ὅτι τὰ χαρακτηριστικὰς μουσικὰ γνωρίσματα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ Λόγου εἶχαν μιά τόσο τυπικὰ διαγραφόμενη μορφολογία, ὥστε νὰ ἐπιδράσουν καί στὴν ἴδια τὴ διαμόρφωσιν τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς Μουσικῆς, καθὼς αὐτὴ πορευόταν (ἐπὶ πολὺ) συναρπασμένη μαζί του. Ἡ αἰτία θρίσκεται στὸ ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ λέξις εἶχε ἕνα ἰδιαίτερα **ἀντικειμενικὸ** μουσικὸ σχῆμα. Μεταῦ τῶν (ὀλίγων ἡ πολλῶν) συλλαβῶν πού σχηματίζον τὴ λέξι, εἴχαμε στὸν ἀρχαῖο ἐλληνικὸν Λόγον τίς ἐξῆς διακρίσεις: μία κατὰ νόμον συλλαβὴ (στὴν περίπτωσιν τῶν ἐγκλίσεων καί δύο κατὰ περίπτωσιν), θρίσκονταν σχετικῶς πολὺ πῶ ψφά ἀπὸ τίς ἄλλες σὲ ἕνα διάστημα πῆμπτῃ «ὡς ἐγγιστά» (σημαίνονουμε: ἐάν ἦταν ἀκριβῶς, θά ἐπρόκειτο γιὰ σταθερὸ ὕψος μουσικοῦ μέλους), τὴν ὁποῖον ἐὶς ὁ δυνάστης ὁ Ἀλικαρνασσεύς (301 π.Χ., «Περὶ συνθέσεως Ὀνομάτων»), ὀρίζονταν τὴν ἔκτασιν ἡ ὁποία περιελάκει τὰ διάφορα τωναρισμοὶ ὕψη τῆς

ὀμιλίας: «Διαλέκτου μὲν μέλος μετρεῖται ἐνὶ διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα»· καὶ συμπληρώνει ὅτι δὲν ἐκτείνεται περισσότερο οὔτε «ἐπὶ τοῦ ὀυ» οὔτε «ἐπὶ τοῦ θαρύ». Ὡστε ἐκεῖ περὶπου, ἀνάβαινε ἢ «ὀεία» ὅπως:



Ἡ μία συλλαβὴ ἀνάβαινε ὀλίγο μόνον πρὸς ψαλὰ ἀπὸ τῆς ἄλλης καὶ ἀμέσως «περιεσπᾶτο», ἐπέστρεφε πρὸς τὰ κάτω: «εὐθύθι ἀρχομένην τὴν φωνὴν ὀυ τί ὑπηρεῖν, κατατρέπειν δέ ὡς εἰς τὸ θαρύ, οὐδὲν ἄλλο ἢ μῆεν καὶ κράσιν ἔξ ἀφού...» (Ἀρκάδιος ὁ Γραμματικὸς 2ος αἰ. μ.Χ., «Περὶ τόνων»). Ἡ διαδρομὴ αὐτῆς, ἐπομένως, χρειάζεσθαι δύο χρόνους γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ, γι' αὐτὸ καὶ ἐμφανίζονται μόνο σὲ μακρὰ συλλαβὴ τῆς λέξης, ἀφοῦ ἡ βραχεία συλλαβὴ τῆς διέθετε ἓνα μόνο χρόνο. Προκύπτει ἐδῶ γιὰ τὴν «περισπωμένην»:



Οἱ ἄλλες συλλαβὲς βρισκόνταν σὲ χαμηλὰ ἐπίπεδα καὶ ἦσαν οἱ «βαρεῖς» συλλαβές. (Στὸν Ἀριστοφάνη τὸν Βυζάντιον. 2ος αἰ. μ.Χ., ἀποδίδονται τὰ γνωστὰ σημεῖα, πού ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τοὺς Γραμματικούς τῶν μεταγενεστέρων χρόνων γιὰ τῆς «ὀείας», τῆς «περισπωμένης» καὶ τῆς «βαρεῖς» συλλαβῆς, καὶ πού διατηρήθηκαν καὶ στὸν νεοελληνικὸ γραπτὸ λόγο). Ἀπὸ αὐτὲς τῆς διαφορῆς θεσῆς τῶν συλλαβῶν σὲ τονικὸ ὕψος προέκυπτε τὸ **μελικὸ σχῆμα** τῆς κάθε μῆς λέξης. Ἀλλὰ ἐκτός ἀπὸ αὐτὴ τὴν διάκριση σὲ ὕψος εἰχαμε, στὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ λόγο, καὶ τὴν διάκριση κατὰ τὸ μήκος τῶν συλλαβῶν, γιὰ τὸ ὁποῖο ἔπρεπε προηγουμένως ὑπαινιγμούς, ἔξ ἀφορμῆς τῆς «περισπωμένης». Ὑπῆρχε ἕνα ἐπίσης κατὰ κανὼνα, σταθερὸ μῆκος ἑνὸς χρόνου ἡ δύο χρόνων τῆς κάθε συλλαβῆς μῆς λέξης. Ἀπὸ τὴν διάταξη τῶν συλλαβῶν κατὰ τὸ μήκος προέκυπτε τὸ **ρυθμικὸ σχῆμα** τῆς λέξης. Αὐτὸ λοιπόν, τὸ πλήρες μελωδικὸ καὶ ρυθμικὸ, σχῆμα τῆς λέξης, ἦταν καὶ πού ἐδίδετο ἀπὸ τὴν λέξη στὸν ὁμιλητὴ καὶ ὅχι ἀπὸ τὸν

ὁμιλητὴ στὴ λέξη. Ἐπρόκειτο, γενικῶς, γιὰ σχήματα, γιὰ «μουσικὰ» σχήματα λέξεων, πού ἦταν **κατὰ κανὼνα**, σταθερά. Διότι, κατὰ τὸν συνδυασμὸ τῶν διαφορῶν λέξεων μέσα στὶς φράσεις καὶ τῆς προτάσεις, κάποιες αἰτίες, ὑπὸ ὁρισμένους προϋπο-

θέσεις, ἐπέφεραν ἀλλαγές σ' αὐτὰ τὰ μουσικὰ σχήματα τῶν λέξεων. Μελωδικὰς ἀλλαγές, μὲ τὴν μετὰθεση τοῦ ὕψους τῆς μῆς ἢ τῆς ἄλλης συλλαβῆς, ρυθμικὰς ἀλλαγές μὲ τὴν μετὰβολὴ τοῦ φυσικοῦ μήκους τῆς μῆς ἢ τῆς ἄλλης συλλαβῆς. Ὅμως καὶ οἱ ἀλλαγές αὐτές, αὐτὰ τὰ πᾶσι τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ λόγου ἦσαν τὰ ἀποτελέσματα μῆς ἀντικειμενικῆς αἰσθητικῆς πού διεπλάθετο μέσα στὸ συνολικὸ ἑλληνικὸ Λόγο, καὶ ὅχι μῆς ὑποκειμενικῆς αἰσθητικῆς ἢ τῆς προσωπικῆς ἐκφραστικῆς ἀνάγκης ἑνὸς ὁμιλητῆ.

Ἔτσι, ὅλη αὕτὴ ἡ ποικιλότροπη μορφοποιία, ἡ προσδιορισμένη ἀπὸ μίαν ἀναγκαιότητα, σχεδὸν φυσικῶν φαινομένων, στὶς διαφορῆς ὑπενέργειές τῆς, πού μόνον περιοδὸι αἰῶνων μπόρεσαν θαμβαῖα νὰ τὴν ἀποδιοργανώσουν, κινούσες τοὺς ἐσωτερικοὺς μηχανισμούς γιὰ τὰ ὕψη τῶν συλλαβῶν στὶς λέξεις καὶ τῆς μετὰβολῆς τους, ἀπὸ τῆς μεταμορφώσεως τῶν ἰδίων τῶν λέξεων, ἢ ἀπὸ τὴν γεινίανση ἄλλων λέξεων ἢ λεξιδίων. (Ἡ ἐπίδραση πού εἶχαν τὰ μήκη τῶν συλλαβῶν ἐπάνω στοὺς ἰδίους τοὺς ἀρχαίους τονισμούς τῶν λέξεων, ἢ ἐπιμήκυνση λέξεων σὲ «χρόνους» τῶν ρημάτων, οἱ μετὰβολές τῆς ἡχητικῆς ὑπόστασης συλλαβῶν, μὲ ἀντιμεταθέσεις ἢ συγχωνεύσεις καὶ ὅτι ἄλλο σχετικόν.) Ὅλη, λοιπόν, αὕτὴ ἡ μορφοποιία γιὰ διάρκειες καὶ ὕψη φωνῆς, γιὰ συναρμογὴ καὶ ἀλληλεπίδραση μελωδικῶν καὶ ρυθμικῶν στοιχείων, αὕτὴ πού «ὑπαγόρευε» καταστάσεις καὶ πάθη μουσικῶν σχημάτων, προβάλλει στὴν ἀντίληψη τοῦ Μουσικοῦ σὺν ἑνῇ σύστημα συνθέσεως μῆς ἰδιότυπης μουσικῆς τεχνολογίας. Καὶ ἐπάνω σ' αὕτὴ, τὴν κατ' οὐσίαν μουσικὴ τεχνολογία, ἀναπτύχθηκαν οἱ Τέχνες τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ λόγου, ἡ Πόισις καὶ ἡ Ρητορικὴ καὶ τὰ αἰσθητικότερα κείμενα τῆς Πεζογραφίας, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ τέχνη τῆς ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὴν πρώτη τῆς γνωστῆ ἐποχῇ.

Ἡ πρὸς τὰ ἔσω ἐπέκταση τῆς ἑλληνικῆς ἐρευνητικότητας, μὲ τὴν ὁποία ἡ ἑλληνικὴ σκέψη ἀντικειμενικοποιῶσε τὸν κόσμο ὁλόκληρον, τὸν ἀνθρώπου φορέα τῆς καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ τῆς, ἔκαμε ὥστε ὅσα συνήθειες ἔχουν μῖα λανθάνουσα ὑπόσταση μὲσα στὴ ζωὴ τῆς Γλώσσας, ὡς αἰσθητικὰ ἢ συναισθηματικὰ ἢ λογικὰ ἀντικρίσματα τῆς, νὰ γίνωνιν συνείδηση, νὰ περιγραφῶνιν μὲ σαφήνεια καὶ θεβαιότητα καὶ, ἐπὶ πλέον, νὰ χρησιμοποιηθοῦν μὲ τρόπους πού ἀνταποκρίνονταν στὴν ἰδέα τοῦ κάλλους, συντηρώντας τὴν ἑλληνικότητα τοῦ ὕψους ἀλλὰ καί, μαζὶ, ἐξασφαλίζοντας τὴν ἐκφραστικὴ εὐστοχία στὴν Τέχνη τοῦ Λόγου.

Χαρακτηριστικὸ τοῦ πόσο ἔντονη ἦταν ἡ **συνείδηση** τῶν συστατικῶν τοῦ Λόγου, πού ἀναφέρθηκαν προηγουμένως, ἀποτελοῦν οἱ ὁδηγίες πού δίνει ὁ Ἀριστοτέλης («Ρητορικῇ»), γιὰ τὴν ρυθμικὴ σύνθεσις τῆς ὀμιλίας (τοῦ Ρητορῆ). Ἡ σύνθεσις τοῦ ἐντεχνου πεζοῦ λόγου, διδάσκει ὁ Ἀριστοτέλης, δὲν πρέπει νὰ εἶναι οὔτε ἐμμετρὴ — ὅπως δηλαδὴ στὴν Πόισιν — οὔτε ἀρρυθμῆ, ὅπως δηλαδὴ στὴν ταυχία ὀμιλία, διότι ὁ μὲν πρῶτος τρόπος, δὲ φαίνεται προσποιητὸς καὶ θὰ μᾶς κάνει νὰ προσέχουμε τὸ μέτρο, δηλαδὴ τὸ ρυθμικὸ σχῆμα, ὁ δὲ δεύτερος (δηλαδὴ ἐκεῖνον στὸν ὁποῖον δὲν ὑπολογίζονται καθόλου τὰ ρυθμικὰ σχήματα), θὰ φέρει ὡς ὑποτέλεσμά κατὶ τὸ δίχως ὄριον, κατὶ τὸ ἀσαφές. Καὶ καταλήγει ὅτι ὁ Πεζὸς Λόγος (ἐννοεῖται ὁ ἐντεχνος) πρέπει νὰ ἔχει ρυθμὸ, ἀλλὰ ὅχι μέτρο. Κι αὐτό, διότι ἐάν ἔχει μέτρο, δηλαδὴ ρυθμικὰ σχήματα πού τυπικῶς ἐπαναλαμβάνονται, τότε θὰ εἶναι ποίημα. Ἐπομένως, ὁ ρυθμὸς στὸν πεζὸ Λόγο, πρέπει νὰ ἔχει κάποια ἐλευθερία, νὰ εἶναι ρυθμικός, πάντοτε ὁμως μέχρις ἑνὸς ὁρίου. Καὶ ἀναζητῇ, κατόπιν, ὁ Ἀριστοτέλης, ρυθμικὰ σχήματα κατὰλήγη, πού δὲν μποροῦν νὰ δύνουν στὸν πεζὸ Λόγο, ἕναν τέτοιο θηματισμὸ ὥστε νὰ φαίνεται συγχρόνως καὶ ρυθμικός καὶ ἐλεύθερος διότι, ὅπως ἐπιμένει, ἡ χρῆσι τοῦ ρυθμικοῦ σχήματος δὲν πρέπει νὰ εἶναι συνεχῆ. Ὁ ρυθμὸς, λοιπόν, στὸν ὁποῖο τελικῶς καταλήγει, εἶναι ὁ **Παίον**, ἡ **Παῖον**. Καὶ ἐξηγεῖ τὴν προτίμησιν τοῦ αὐτοῦ, μὲ τὸ ἰδιότυπο σχῆμα τοῦ Παίωνος πού συνδυάζει τρεῖς βραχεῖες καὶ μῖα μακρὰ ἢ ἀντιστροφῶς, (υῡυ — ἢ — υῡυ), πού δὲν δίνει μόνο τὴν τὴν ἐντονη ρυθμικὴ ἐντύπωση ὅπως διδουν ἄλλοι ρυθμοὶ — ὅπως ὁ Δάκτυλος, μὲ μῖα μακρὰ καὶ δύο βραχεῖες

(— υυ) ἢ ὁ ἴαμβος μέ μία θραξεία

καί μία μακρά (υ —) πλήρες μέτρο:

(ὑ — υ —) ἢ ὁ Τροχάιος μέ μία μακρά

καί μία θραξεία συλλαβή (— υ) πλή-

ρες μέτρο: (— υ — ὑ). Ἡ ρυθμική

μορφή τοῦ Παίωνος, ἐπανερχεται ὁ

Ἄριστοτέλης, εἶναι τέτοια πού μπο-

ρεῖ νά διαφυγεῖ ἀπό τήν προσοχή τοῦ ἀκροατοῦ, ὁ ὁποῖος δέν πρέπει ν' ἀ-

πάσχολεῖται μέ τυπικά ρυθμικά σχήματα ὅταν ἀκούει τόν Ῥήτορα.

(Σημειώνουμε πῶς ὁ Παίον διασώζε-

ται καί σήμερα στήν ἑλληνική μουσι-

κή παράδοση, ἰδίως στῶν Ποντίων, τῶν Κυπρίων καί στή Μακεδονία καί

τῶν Ἑλλήνων, ὅπου πού συχνός εἶναι ὁ

χρονικός διπλάσιος Παίων Ἐπιβα-

τός, ἐνῶ, ὁ ἀπλός Παίων ἔχει διαδο-

θεῖ καί στή λαϊκή Μουσική τῶν Βαλ-

κανίων). Ἀπό τά δείγματα χρήσεων τοῦ Παίωνος, στόν ἐντεχνο προφορι-

κό Λόγο, τόν ρητορικό, πού δίνει ὁ Ἄ-

ριστοτέλης, παραθέτουμε τή φρά-

ση «ὑστερα ἀπό τή γῆ, τούς ποτα-

μούς καί τόν ὠκεανόν ἔκρυψε ἡ νύ-

χτα», μέ παράσταση καί ἐδῶ τού με-

λικοῦ διαγράμματος:

καί μέ τά σύμβολα διάρκειας, πάλι

στήν παλαιά μετρική καί στή νεότε-

ρη μουσική σημειογραφία. Μπορεῖ

λοιπόν κανεῖς νά διερωτηθεῖ ὑστε-

ρα ἀπό τίς πληροφορίες αὐτές πού προσηγήθηκα: σέ μία γλώσσα,

τῆς ὁποίας τά πιά στοιχεῖα κῦττα-

ρι, ὁ συλλαβές καί ὁ λέξεις, εἶχαν

πῶς θά εἶχε νά προσθέσει μία μου-

σική τέχνη στά πρώτα τῆς θήματα

ὅταν — καθώς ἐμφανίζεται στήν

ἱστορία τῆς — ἐρχόταν νά μελοποιή-

σει τόν Λόγο αὐτό; Μέ τέτοια δεδο-

μένα, πράγματι, αὐτή ἡ νεαρή τέχνη

μοιάζει σά νά μὴν ἐρχόταν «ἀπ' ἐξω»

γιά νά μελοποιήσει τόν Λόγο, ἀλλά

μᾶλλον σά νά ἐβγαίνει μέσα ἀπό αὐ-

τόν τόν ἴδιο, ὑπηρετώντας τήν τάση

τοῦ νά σταθεροποιήσει τοὺς φθόγ-

γους του — καί, ἐπομένως, τήν

ἐκφραση τοῦ — κατά ἕναν τρόπο

ἀκόμη πιά ἀντικειμενικό, ἀπό ὅσο καί

ὁ ἴδιος τό κατόρθωνε. (Ἦσως αὐτό νά

ἀρχισε, ἡ νά τυποποιήθηκε, μέ τούς

«νόμους» μέ τούς ὁποίους πρὶν ἀπό

τή γραπτή παράδοση, ἀσημνημέ-

νευαν ἀδόμενα τά θέσμια, ὅπως ἀκό-

μῆ στήν ἐποχή τοῦ Ἀριστοτέλους οἱ

Σκύθες Ἀγάθουροι: «... πρὶν ἐπί-

στασθαι γράμματα ἦδον τοὺς νό-

μους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται ὥσπερ

ἐν Ἀγαθούροις ἔτι εἰσθάνον...»,

«Προβλήματα - ὅσα περὶ Ἀρμονίας»,

28). Νά μεταφέρει δηλαδή, αὐτή ἡ

νεαρή τέχνη — ἡ μᾶλλον αὐτή ἡ

Βαρὰ τεχνική — τόν ἐντεχνο Λόγο ἀ-

πό τήν «συνεχῆ» κίνηση τῆς ὁμι-

λίας, στή «διαστηματική» κίνηση τῆς

Μουσικῆς καί νά τόν ἀποκαταλλά-

ξει ἐκεῖ. Καθώς τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

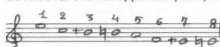
τῆς ἐκεί, ὅπως τῆς ἐκφρασεῖς αὐ-

κτρα άπευθύνεται στόν Χορό μέ τούς στίχους (διαφορετικούς κώπους έδώ, σέ σύγκριση μέ νεότερες έκδόσεις):

«Σίγα, σίγα· λευκόν ἴχνος ἀρθύλης
τιθεíte, μή κτυπεíte
ἀποπρόβατ' έκεισε· ἀπο πρόμοι κοί-
τας.»

Οί έλευθεριότητες πού έπισημαίνει είναι οί έξής: ότι οί τρεís πρώτες λέξεις μελωδούνται μέ τόν ίδιο φθόγγο (άδονται στό ίδιο τονικό ύψος) ενώ φυσικώς έχουν καί όξείες καί βαρείες συλλαβές, ότι ή δεύτερη (όδυνόμενη) συλλαβή τής «άρθύλης» είναι «όμότονη» μέ τήν (φυσικώς βαρεία) τρίτη συλλαβή, ότι ή «τιθεíte» έχει τήν πρώτη συλλαβή θαρύτερη καί τίς άλλες δύο οδύνοντες, ότι τής λέξης «κτυπεíte» έχει φανασθεί ή περισπωμένη καί οί δύο συλλαβές άδονται στό ίδιο ύψος, καί ότι ή «ἀποπρόβατε» δέν παίρνει τήν όξεία τής μεσαίας συλλαβής, αλλά ό τόνος τής τρίτης «έπί τήν τετάρτην συλλαβήν μεταδέθηκεν».

Γιά τό ίδιοιτερο ένδιαφέρον πού έχει ή όλη περίπτωση, καί γιά κάποια πού συγκεκριμένα αισθητοποίηση τών παρατηρήσεων αυτών, επιχειρούμε αναπαράστασή τής μελωδίας αύτής, σύμφωνα μέ τίς παρατηρήσεις του Διονυσίου καί, όπωσδήποτε, πού θα προκαλούσε τά ίδια σχόλια από αυτόν. (Στά σημεία τών στίχων πού δέν σχολιάζονται από τόν Διον. 'Αλικαρνασσεύ, ή μελοποίηση συντάσσεται μέ τήν προσωδία του Λόγου, κάποτε «θεμιτά» ύποτυπωδώς). Τό μέλος, συντίθεται στό «έναρμόνιον γένος».



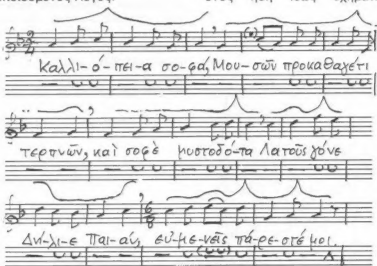
(όπου, μεταξύ 2-4 καί 6-8 θαμιθών, δύο μισά «ήμιτόνια»),

τό όποιον χρησιμοποιούσε ό Εύριπίδης — καί πάντως στόν «Ορέστην» άκριβώς όπως θεσπίζεται από αυθεντικό μικρό απόσπασμα χορικού τής τραγωδίας αύτής στόν «πάμπυρο του 'Αρχιδουκός Reiner». Τό διάγραμμα του φυσικού «λογόδους μέλους» τών στίχων, σημειώνεται έδώ καί γιά τήν παραβολή του μέ τή μελοποίηση:

Αύτή, ή από τόση απόσταση αιώνων, κριτική του Διονυσίου του 'Αλικαρνασσεύς, άνεξάρτητα από τό ότι έκφράζει τήν προσωδική του αισθητική «ίσεολογία», είναι σύμφωνη μέ τήν ανακάλυψη προς τίς παλαιότερες άντιλήψεις γιά τό «ήθος» τής Μουσικής, ανακάλυψη πού φαίνεται νά κάλυψε μία μακρά περίοδο (περί-



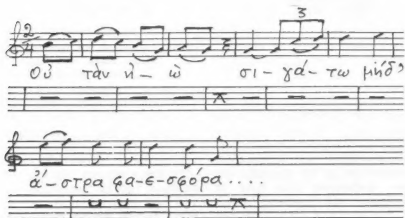
που δύο έκατονταετίες π.Χ. καί μ.Χ.), στό κέντρο τής όποιας θριασκόταν ή εποχή του συγγραφέα. 'Από τήν ίδια περίοδο, άλλωστε, προέρχονται καί τά πιο άρτια ύπολείμματα τής άρχαιοελληνικής μελοποιίας πού έχουν διασωθεί, μέ τά όποια καί δηλώνεται «έμπρακτα» ή επικράτηση ενός νεο-αύστηρου ύφους πού θνασούνδει τή μελοποίηση μέ τήν προσωδία του Λόγου. 'Ενδεικτικό είναι αυτό τό «Προσίμου» του μουσικού Διονυσίου (1ος αι. π.Χ. ή μ.Χ.) — όχι του 'Αλικαρνασσεύς — καθώς τπρεί άπολύτως πιστά τίς συλλαβικές διαφκειες καί σχεδόν πάντοτε πιστά άντιστοιχεί στή μελική κομπύλη αύτή, πού, ύπενθυμίζουμε, μόνος του θα διέγραφε εάν άπλως προφερόταν, ό μελοποιούμενος Λόγος:



Τό ιστορικό τελευταίο από όσα έχουν θρεθεί μέχρι σήμερα κατάλειμμα άρχαιοελληνικής μελοποιίας, γραμμένο στή δική της «παρασημαντική», συμβαίνει νά είναι ένας χρυστιανικός ύμνος (τέλους του 3ου

αίωνα), ό «κατά τεκμήριον» πρώτος πού μέχρι τώρα γνωρίζουμε. 'Η σύμπληση μοιάζει νά είναι συμβολική γιά τήν αδιάκοπη συνέχεια τής ελληνικής Μουσικής μέσα στόν χρόνο καί γιά τό ότι ό κόσμος πού έφευγε έξακολουθούσε νά διαμορφώνει μέ τήν αισθητική τών έκφραστικών του μέσων τή Λατρευτική Τέχνη τής νέας θρησκείας πού είχε έλθει. Αυτό τό όψιμο τεκμήριο χειρισμού του Λόγου, από τή Μουσική πού τόν μελοποιεί, δείχνει σάν νά έντάσσεται σέ μία συγκρατημένη στροφική καί πάλι προς κάποια αύτοτελή επεξεργασία τής μελωδίας, προς μία καί πάλι εγκατάλειψη τής άπολύτης πειθαρχίας στό Λόγο μελοποιίας. 'Αλλά καί δυνατόν νά αποτελεί δείγμα ενός ήδη ίσως σχηματισμένου

χου — ὅριον τό ὅποιον ἐπίσης δέν ὑπερβαίνει καί ὁ ὕμνος αὐτός. Παραθέτουμε τήν ἀρχή του, χαρακτηριστική τῆς τεχνοτροπίας του, χωρίς, αὐτή τή φορά, τό συγκριτικό (ἀλλωστε πάντοτε συμβατικό), διάγραμμα τοῦ «λογώδους μέλους», ἀφού σ' αὐτήν τήν ἐποχή ἡ «μελωδία» τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου περνοῦσε τίς μεγάλες τῆς μεταβολῆς πρὸς τή νεότερη ἐξέλιξή της. Σημειώνουμε ὅμως τίς χρονικές, μετρικές ἀξίες, οἱ ὁποῖες γίνονται φανερό δι' ὑπολογίζονται στή σύνθεση αὐτή:



(Τό μέτρο, ἂν καί οἱ δημοσιευμένες μεταγραφές ἔχουν τή σύγχρονη ἐνδειξη 4/4, νομίζουμε ὅτι πρέπει νά θεωρηθεῖ ὅπως τό σημειώνουμε, ὡς 2/4, ἀναπαισιτικό») (υυ) —

Ἐδῶ, οἱ δύο μουσικοὶ φθόγγοι ἐπάνω σέ μία συλλαβή ἀφθονοῦν, ἀλλά ἐμφανίζονται μόνον στίς, πάντως δι-χρονες, μακρές συλλαβές, ἐνῶ στό μετέπειτα «Εἰρμολογικόν» εἶδος δέν γίνεται πλέον τέτοια διάκριση (ἀκόμη, ὅμως, οὔτε καί σέ ἐκκλησιαστικά μέλη πού θεωροῦνται παλαιότατα — ὅπως, γιά παράδειγμα, μέ τήν ὁδε-σμευτή μετρικῶς μελωδική πλοκή τοῦ «Φῶς ἱλαρόν», καθώς τουλά-χιστον ψάλλεται:



τοῦ σε μία λεπτή ἰσορροπία ἀνάμεσα στό «εὐμελές», μελισματικό καί στό «εὐρυθμον», τό δίχως διανθίσματα ὕψος. Τήν κάνουν ἕνα σύμπλεγμα ὁποῦ προσεκτική ἐλευθεριότητα καί ἀνιγάρικη συντηρητισμός.

Ἵσως ὁριζοῦται, τό εὐρημα αὐτό (1884, στίς ἀνσκαφές τοῦ Ὁξυρρύγχου τῆς Αἰγυπτίου ἀπό τοῦς Grenfell καί Hunt), μέ τή μέχρι στιγμῆς μοναδικό-τητά του, ὁριοθετεῖ τό χώρο στόν ὁποῖο μπορεῖ νά διερευνηθεῖ κανεῖς τίς σχέσεις Μουσικῆς καί ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Λόγου. Ἀφού ἀπό τοῦς ἐπόμενους αἰῶνες, ὁ ἑλληνικός Λό-γος συνεχίζει ταχύτερα τίς ἀνισομε-ρεῖς, μεταπλάσεις του, ὅπως μέχρι τώρα, πού ἀφάνισαν τήν προσωπική μορφή τοῦ «ἀρχαίου ἑλληνικοῦ».

Music and Ancient Greek Speech

A.K. Lavdas

The relation of oral Speech to Music is a commonly accepted fact. Both Speech and Music are based on musical «formations» purposely produced in order to transmit a certain «meaning» either to the producer or to another person. They are vehicles of expression and communication that share a common element, the sound and are composed of tone combinations. However, the way of these combinations differ from Music to Speech. Aristoxenos the Tarantine calls «λογώδες μέλος» (= melody of speech) the musical diagram of Speech and thoroughly distinguishes the «perpetual movement» of voice present in Speech from the «movement in intervals», the characteristic of Music. In ancient Greek Speech the «λογώδες μέλος» had and objective substance of its own. It was the product of the musical scheme of each word that possessed various «ionic pitches» and duration of syllables. This scheme could be transformed by the change of «case» of a noun (nominative, genitive, etc.), of «tense» of a verb (present, past, etc.), by the adjacency to other words, etc. These transformations were dictated by an objective aesthetic prevailing in Greek language and not by a personal, subjective expressive need of the speaker. Thus, the typical musical schemes of the ancient Greek Speech were most suitable and facile material for music composition, since the melody set to this Speech remained for long a mere repetition of its diagrams: it simply had to transfer them from the «perpetual movement» of Speech to the «movement in intervals» of Music. Until the early Christian years the relation of Music to Greek Speech presents a recurrence: it is emancipated from this «subordinate» to Speech function and again it resumes to play its old, subservient role.

τό ὁποῖο, μάλιστα, ἡ παράδοση ἀπο-δίδει σέ μελοποιεῖ τοῦ 2ου αἰώνα). Οἱ δίδυμοι φθόγγοι τοῦ ὕμνου αὐ-τοῦ, μέ, τοῦς μικροῦς κυματισμοῦς τους, καί ἡ ἀντίθεση τῶν αὐστηρῶς βραχέων φθόγγων (στίς ὁμόχρονές τους συλλαβές), κρατοῦν τή μελωδία

Ἀπόσπασμα χορικοῦ ἀπό τήν Τραγω-δία «Ὁρέστης» τοῦ Εὐριπίδου.

Ὁ πάμπως θρέθηκε στή συλλογή τοῦ Ἀρχιδουκάς Ράινερ τῆς Αὐ-στρίας. Εἶναι ἀντίγραφο τῶν μέσων χρόνων τοῦ 1ου μ.Χ. αἰώνα. Μέτρο τοῦ κειμένου: δοχμιακόν. Γένος τοῦ μέλους: ἐναρμόνιον. Οἱ φθόγγοι πού χωρίζουν τό ὁδόμενο κείμενον ἀνή-κουν στήν ὀργανική συνοδεία.

